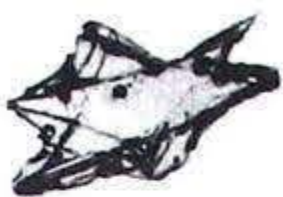


sión que participa de la tesis de que la poesía no puede negarse a ser, contemplándose a sí misma, crítica de la poesía. De ahí que escribió Octavio Paz al comentar la aparición de *Consejos para sobrevivir*, el primero en 1974 de sus libros poéticos: "Ironía, lirismo, sensualidad, lucidez: con esos elementos contradictorios, Cobo Borda ha hecho poemas que me seducen de veras y me parecen entre los mejores de la nueva poesía de nuestra lengua".

Sí, junto con la sensualidad, que no podrá dejar de ser condición indispensable del verdadero poeta, la crítica, la ironía, el humor. No desfallecen en los poemas de Cobo, dando cierto aire intelectual a la frase deliberadamente desnuda de adorno. Esa moderación, en oposición al gusto frecuente por los excesos, debe tomarse como muestra del pundonor de su escritura. Lejos del énfasis, el patetismo y la huera sonoridad. Con la insistencia en la duda sobre la validez de la poesía. Lo cual implica considerar otra vez el papel que el poeta desempeña, si desempeña alguno, ante la displicencia contemporánea.

Porque el poema de Cobo, en renglones en los que el lenguaje se maneja con prudente economía, no aminora su capacidad de encantamiento ante lo mágico que a cada paso sale a nuestro encuentro. De modo que a un costado del desengaño y del escepticismo, naturales a la melancolía de la inteligencia, no deja de asomar lo vivaz espontáneo como fuente de exaltación poética. Que tampoco se deja invadir del mundo exterior: la mirada de su poesía lo interioriza. Y hasta lo envuelve en un juicio desgarrado. Con frecuencia, sobre las gentes colombianas, nuestra historia, la insignificancia de tantos mitos, la pobreza de una tradición.

Al lado de estas meditaciones, enardeciéndolas, el amor y su vieja idolatría. Aun dentro de la pasión erótica pervive, sin sombra de amaneramiento, una aspiración a seguir hablando a solas. Y al ensimismamiento. Y a lo metafísico. Lo que le mueve hasta la abstracción sin alejarlo de la pesadumbre de lo cotidiano. El orbe se le aparece como introspección pero también como materia concreta. Una



batalla numerosa se prolonga en el breve espacio del poema. La poesía cara a cara consigo misma. La poesía como enfrentamiento del ser con la desolación de la fiebre mental y con la incandescencia lunar de otro cuerpo. Porque la censura que este poeta hace de toda lírica amorosa no le aparta, sin embargo, de su embeleso. De la atracción hacia aquella "espesura de la que brota / el agua limpia del deseo".

Ya el crítico peruano José Miguel Oviedo había considerado que el poeta que más debe haber influido en Cobo en la concepción del poema es Constantino Cavafis. En la obra del griego se da también, ardientemente, una mezcla de lo culto y lo habitual. Y, además, de lo antiguo y lo contemporáneo, de lo eterno y lo temporal, de la ironía y la angustia, del clasicismo y la modernidad. Pero, sobre todo, el amor carnal: "el anhelo de lo ausente y el deseo de lo presente".

Mario Lucarda, escritor español, ha señalado un aspecto que parece esencial en *Todos los poetas son santos*: esa necesidad suya de fijar enteramente el mundo de los objetos, que a una primera mirada parecen haberse fugado, y llegar a su profundo sentido, a su transparente materialidad. A "tomar la verdad desnuda de las cosas". Se trataría de "dar cuerpo al ahora, al hoy, al aquí, al otro y al yo". De quitar los ropajes que han encubierto a los elementos "para que de nuevo nos vuelvan a ser familiares". Y el deseo, al tomar conciencia del mundo, nos dará la clave de los cuerpos y de las materias. De donde

Lucarda llega a la conclusión de que la conducta seguida en el libro de Cobo no reside en manifestar el poeta "la intensidad de sus sentimientos personales", sino en "su capacidad de revelar la verdad que se descubre en el objeto del deseo". En otras palabras, no el poema a manera de simple efusión de penas o de gozos sino como lo creía un célebre manifiesto juvenil argentino: caracterizando la meta o finalidad primera de la poesía en "la transmutación de la realidad palpable del mundo en realidad interior y emocional".

En el acto de lanzamiento de *Todos los poetas son santos* por el Fondo de Cultura Económica, se refirió Cobo Borda a algo que parece confirmar lo anterior. Al recordar su aprendizaje poético, entre la vida y los libros, dijo: "La poesía apenas si tiene que ver con la historia. Es la otra historia. Nace en esa 'inmunda tienda de andrajos y osamentas llamada corazón', como calificó Yeats. Luego se convierte en otra cosa. Gracias a su meditación, el mundo se torna claro. Las palabras no sustituyen la realidad, pero luego de que la realidad desaparece, sólo ellas la recuerdan. Le dan razón de ser. Sólo ellas . . . y el mundo que parece refutarlas, paso a paso. El mundo, que sin las palabras no sería sino pura nada".

FERNANDO CHARRY LARA

Pintar las palabras

Sñadores de pájaros

Santiago Mutis Durán

Fundación Simón y Lola Guberek, Bogotá, 1987, 53 págs.

Las relaciones entre pintura y poesía tienen larga historia. En un mundo cargado de imágenes estáticas como el Renacimiento, no pocos poemas eran descripciones de cuadros. La reverencia de la palabra a la imagen fue total: el espejo de la simetría pictórica lo es también de la poética. Hay ejemplos hasta por gusto. El

más famoso: "En tanto que de rosa y azucena . . .", soneto de Garcilaso que parece un ejercicio de crónica minuciosa de una mujer de algún cuadro, supongamos *El nacimiento de Venus* de Botticelli. Pero al decir que *parece* un ejercicio, la analogía quiere establecer y a la vez diferenciar ambas formas de representación. La poesía se defiende solita, lo mismo que la pintura.

Tiempo después, el impresionismo y la naciente fotografía entablaron una curiosa pugna. ¿Cómo reproducir esa zona que oscila entre la supuesta objetividad y la ambigua subjetividad? Es el comienzo de las mezclas que conducen a la página en blanco de Mallarmé y al cubismo de comienzos de siglo. La simultaneidad —tan mentada por las vanguardias— ya está en Duchamp y su *Desnudo bajando una escalera* y en los caligramas de Apollinaire.

Estas relaciones me vienen a pelo, paradójicamente, al leer *Soñadores de pájaros*. El breve conjunto —que no libro, propiamente hablando— muestra lo difícil que se torna escribir poesía cuando se obvian ciertas reglas. ¿Fue Degas el que quería ser poeta y recibió de Mallarmé la siguiente aclaración: "La poesía no se hace con ideas sino con palabras"? Creo que la cosa va por ahí. Salvo que el poeta sea o haya sido pintor, y entonces domina de primera mano dos conocimientos y dos oficios. Pienso en Alberti, que tiene un libro dedicado a la pintura y otro que es un diario poético sobre Picasso. O en Enrique Lihn, que dejó el colegio para ser pintor y devino poeta y crítico de arte con los años.

Otro cantar es el ensayo (¿poético porque está lleno de metáforas?) de Octavio Paz o Cardoza y Aragón. O, quizás, Damián Bayón. Por aquí va, sospecho, *El visitante*, próximo libro de Mutis Durán que reúne sus textos sobre pintura.

Pero volvamos a *Soñadores de pájaros*. ¿Por qué digo que no es exactamente un libro? Hay razones que tienen que ver con sus anteriores publicaciones. En los datos que aparecen en *Tú también eres de lluvia* (1982) nos enteramos de que *Soñadores de pájaros* estaba listo para

esas fechas. Sin embargo, aquellos datos no consignan la edición de *En la línea de sombra* (1980), libro inicial de Mutis Durán. Vale la pena revisar este volumen, "que por primera vez reúne su obra de años" (reza la contratapa), para entender las disyuntivas del entonces joven escritor. Allí publica *Cuentos de pájaros* (corregido mínimamente ahora) y el poema dedicado a Joan Miró. (Sería interesante comparar los versos dedicados a Remedios Varo con la prosa *Soñadores de pájaros*, pero lo dejaremos entre paréntesis no más). Importa constatar la predilección por *comentar* poéticamente la labor general o los trabajos particulares de pintores. Y el interés por la *imagen* (cf. poemas a Max Ernst y a Chagall, págs. 45-46 y 57). Pero describe situaciones que son pictóricas, *no necesariamente* verbales en el sentido de poéticas. Es muy fácil caer en la tentación del traslado verbal, saltando del trampolín de la combinatoria de colores a la de las palabras. Este es el gran riesgo. Y se expresa de mil maravillas en estos versos: "En lugar de escribir para ti/ quisiera aprender a pintar . . ." (*Al aduanero Rousseau*). Y en *Soñadores de pájaros* hallamos un deseo parecido: "Basta pensar para crear el objeto pensado:/ La palabra 'pájaro' es un pájaro de aire/ que sus labios lanzan hacia mí . . ." (Volver a nacer).

Es importante destacar que el libro de 1980 da cuenta de esta encrucijada. Un camino es el desplazamiento de la palabra poética a la descripción: "El canto inútil de la poesía/ esa voz que nos nutre/ y nos asfixia/ esa voz que nos da la medida de lo imposible/ de lo perdido/ y de lo intolerable de nuestra condición . . ." (*El canto*



inútil). El otro conduce a la vuelta del *sentido* del juego verbal: "De la nada vas sacando el poema/ y en las palabras,/ que poco a poco recobran su lugar,/ dejas tu nuevo rostro,/ en el que más tarde pretenderás reconocerte" (pág. 113).

En *Tú también eres de lluvia* el problema de la imagen y la palabra se proyecta en otro nivel, de palabra a palabra. Es decir, el comentario sobre *otra* poesía u otro poeta: Oquendo de Amat, por ejemplo. E incluye, corregido, un poema anterior (*Para vos*) y despliega temas que *En la línea de sombra* recibían otro tratamiento (*Mi recuerdo . . .* —cita de Oquendo y también título de las VII secuencias— tiene un antecedente en la tercera sección del libro de 1980).

Poco a poco la noción de materialidad (aunque fuera situacional, digamos) comienza a diluirse: "Ni memoria ni ceniza/ . . . flor, infancia que se quema,/ sueño que nace" (III, pág. 35); "Los campos —difusos— perdiéndose en la luz —efímera" (pág. 37).

No es de extrañar, entonces, que *Soñadores de pájaros* incluya brevísimos poemas que son el corolario de esa encrucijada entre decidirse por la lucha con las "reglas" del lenguaje poético o la simple recreación de imágenes que podrían provenir de escenas pictóricas. En todo caso, el resultado poético es poco denso: "Soy pájaro/ que vuela/ en el intenso azul de tu alma" (pág. 29). Y no es que la densidad sea un atributo imprescindible, qué va; pero en este conjunto Mutis Durán ha optado por cargar de significado sus versos y el tiro le ha salido por la culata. Si *En la línea de sombra* tenía muchos y extensos poemas, el presente poemario quiere ser lo opuesto. Pero se nota que Mutis Durán olvida la astucia requerida para insuflarle unidad poética al conjunto. Y recurre, como ya señalamos, a poemas anteriores (en prosa). O a diálogos que pretenden suprimir la necesidad de *elaboración* poética: "Paolo, Uccello,/ desde que te fuiste/ el mundo es una madeja/ que se deshace hacia una gota de sangre" (pág. 16); "Alrededor de ti,/ Joseph Cornell,/ arden como en una lámpara/ los astros y las noches,/ los grandes

cruceros/ que nos llevarán al nombre de Dios/ que es el cielo" (pág. 18).

Digamos que esta escritura es un limbo: *no* es crítica de pintura y tampoco llega a postularse poesía, precisamente. Y por eso su atmósfera central es la *ensoñación* entre la vigilia y el sueño (cf. *Un antiguo esplendor*, pág. 19), el misterio o el secreto de las sombras y la premura por descifrarlas: "la constelación/ en donde Dios lee nuestro nombre" (pág. 16); "nubes del mundo y de las grandes alturas, y abismos/ de quien los contempla" (pág. 17); "como quien delectaba un sueño" (pág. 35).

Al final, el propio libro condensa esta situación: "Quien se lanza al lago/ que refleja el azul del cielo/ cae y asciende/ al fugaz asombro de un alto silencio" (pág. 37). Quizás el dilema estribe en que Mutis Durán anhela de todas mangas escribir poesía sin conseguirlo plenamente, cuando en verdad lo más sencillo sería escribir sobre pintura y dejar que la poesía se cuele en la prosa cuando le dé la gana.

EDGAR O'HARA

La fugacidad poética

Antínoo

Carlos Framb

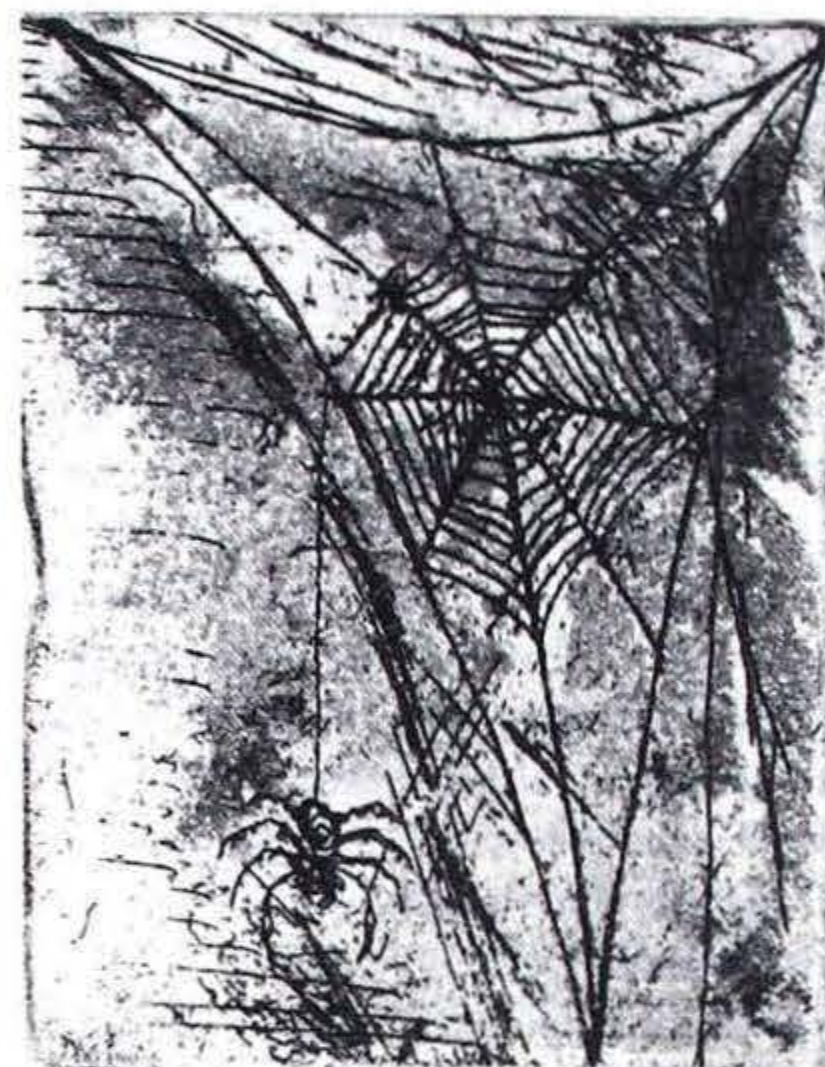
Fundación Simón y Lola Guberek, Bogotá, 1987, 61 págs.

En un artículo de su libro *Contracorrientes* (1985), Juan Goytisolo nos ofrece su punto de vista sobre cierta retórica (sexual) en poesía a partir de la obra de Jaime Gil de Biedma y respecto a un poema específico: *Artes de ser maduro*. Creo que convendría citar en extenso a Goytisolo para entender cabalmente el sentido de su crítica. Por cierto que admira —y mucho— la poesía de Gil de Biedma. Pero aquí va su achaque: "Mientras la evocación de la senectud y paso del tiempo halla una enunciación apropiada en 'Pílos deseos al empezar el

año', la lectura de versos como 'Todavía la vieja tentación/ de los cuerpos felices y de la juventud. . .' nos descubre que, desde la fecha en que Gil de Biedma redactó el poema a su relectura presente, algo ha cambiado en nuestra percepción y ha vuelto empalagosa e irritante una emoción explotada en el intervalo por la cáfila o rebaño elegíaco de los Cien Mil Hijos de Cavafis. . . La profusión de adolescentes terrestres o marinos acabaría por volverle a uno desesperadamente heterosexual".

Es siguiendo el sentido del reproche de Goytisolo a una *retórica* como cualquier otra, que nos es posible evaluar los límites del libro de Carlos Framb. Hay que empezar diciendo que el poeta, como el personaje de *Antínoo*, es muy joven y que estos poemas pueden cojear de varios lados pero, eso sí, hay un oficio poético digno de mención. Los problemas son de otra índole y los señalaremos. En verdad el *quid* del asunto nada tiene que ver con las preferencias sexuales involucradas en el libro. Es un asunto exclusivamente de lenguaje, de astucia verbal. Digamos que la tradición que viene de Cavafis ha impuesto una noción del *instante* y la *belleza varonil* ligada, indisolublemente, a la elegía. Hasta ahí, bien. Pero esto se complica cuando se advierte que la frescura del lenguaje en un maestro es mero arañazo en el discípulo. El dominio de la técnica verbal es importante en poesía, pero *no* siempre el factor determinante. Digámoslo de otra manera: es posible escribir muchos poemas "a lo Cavafis", "a lo Gil de Biedma", "a lo Luis Antonio de Villena" (joven español que, a mi juicio, ha ganado la batalla contra esa retórica). Son, pues, los poemas "que suenan a. . .". Pero otra cosa distinta es escribir poemas *como* Gil de Biedma, Villena o Cavafis. Sería prematuro pedirle a Carlos Framb que pusiera las barbas en remojo, pero no lo es indicarle algunas coincidencias con la retórica al uso.

En primer lugar, la nota que acompaña al tópico de la belleza. Puede que no haya cupidos o arcángeles en *Antínoo* (si en efebo, pág. 23, y unos bucles, págs. 17 y 45) pero esa atmós-



fera está allí, impregnando las palabras. Es algo que no sólo exasperaría a Goytisolo. También Luis Cernuda frunciría el ceño. Y es que esta atmósfera apunta al exotismo, al *art nouveau*, a un modernismo de poquísima candela. No es sólo el tema del joven amado por Adriano, tema que inventa y explora como nadie Marguerite Yourcenar (que está de moda, vamos). Es la pasión por situar en la lejanía (Claudiópolis, Egipto; ¡ah!, y los infaltables haikús, que ya deberían ser desterrados de la poesía hispanoamericana para bien de los jóvenes) un sentimiento que ocupa un presente y un espacio estrictamente reales.

En el libro de Framb se encuentran ambos elementos. Por un lado esa "belleza" de película de Franco Zeffirelli: "Es el mismo rosado que hoy he visto/ temblando sobre un labio de muchacho" (El Rosa); "He rendido mi ser al casi líquido / desliz de una caricia, con el mismo / fervor de aquel primer adán de las grutas" (Hoy); "Cada ser que amamos es Cármides, / nombre de ese eterno muchacho que al llegar / ya empieza a abandonarnos" (Grecia).

Por otro, el exotismo geográfico y temporal: ". . . la luna bogando en el sagrado Ganges [. . .] un murmurio vivaz de morería, romerajes / y tanto compartido García Lorca [. . .] Es el inca y sus ojos / espejo de una tristeza más antigua" (*Equivalencias del aire*).